



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Nowy, zremiksowany świat [dot. D.J. Gunkel: „Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix”]

Author: Mikołaj Marcela

Citation style: Marcela Mikołaj (2018). Nowy, zremiksowany świat [dot. D.J. Gunkel: „Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix”]. "Śląskie Studia Polonistyczne" (2018, Nr 1, s. 203-210). DOI: 10.31261/SSP.2018.11.15



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



David J. Gunkel: *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*. Cambridge: MIT Press, 2016, ss. 240.

Lawrence Lessig w *Remiksie* przytacza historię swojego przyjaciela, studenta anglistyki, a przy okazji świetnego pisarza (LESSIG, 2009). Tym świetnym pisarzem czynił opisywanego mężczyznę specyficzny sposób konstruowania wypowiedzi na piśmie. Według Lessiga, jeśli mowa byłaby o sferze muzyki, wówczas nazwalibyśmy ów sposób samplingiem, jeśli z kolei twórca dokonywałby tego na polu malarstwa, to nazwalibyśmy ten typ pisania kolażem, natomiast w przestrzeni cyfrowej byłyby to po prostu remiksy. Pomysłem na pisanie było bowiem zestawianie z sobą cytatów, które składały się na autorską wypowiedź. W ten sposób pisarz tworzył teksty poświęcone zarówno Hemingwayowi, jak i Proustowi. Choć tą historią Lessig stara się zmienić sposób patrzenia na remiks, który w pierwszej kolejności kojarzy nam się z muzyką elektroniczną, opowieść ta teoretykom literatury jest doskonale znana i przypomina to, co dokładnie pół wieku temu Roland Barthes opisał w *Śmierci autora*. Według Barthes’a, pisarz przypomina właśnie DJ-a, który „miksuje” z sobą rozmaite style i sposoby pisania: „Wiemy już dziś, że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy, teologiczny sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury. [...] pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszanii charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie” (BARTHESES, 2006, s. 358).

Co istotne, Barthes pisze o tym rok po *Literaturze wyczerpania* Johna Bartha i krótko przed tym, gdy nowojorską scenę muzyczną zrewolucjonizują eksperymenty Kool Herca – pierwszego DJ-a i jednego z pionierów hip-hopu. To także początek ery remiksu, w której żyjemy aż po dziś dzień, początek świata, w którym w radiu co rusz pojawia się nowa wersja znanej piosenki – tym razem taneczna, podlana odpowiednim, elektronicznym beatem. Ale nie tylko muzyka żyje z remiksu. W kinie, telewizji i na platformach,

takich jak HBO GO, Netflix czy Amazon Prime, roi się od remake'ów, prequeli, sequeli, spin-offów i crossoverów, które w swojej istocie nie są niczym innym, jak wizualnymi remiksami znanych i mniej znanych filmów i seriali. Jednak praktyka remiksowania nie ogranicza się jedynie do tekstów kultury – moda i design również nie mogłyby dzisiaj bez niej funkcjonować.

To dlatego David J. Gunkel w swojej ostatniej książce *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix* pisze, że w samplowaniu i remiksowaniu można widzieć „kulturową logikę globalnego kapitalizmu sieciowego”¹ (s. 18). Przywołuje również Williama Gibsona, który dodaje, że remiks pozwala zidentyfikować „ducha naszych czasów”, a zatem „naturę tego, co cyfrowe”, jak również to, co dokonało się na naszych oczach na przełomie XX i XXI wieku (GIBSON, 2005, s. 118). Z kolei na transmedialny charakter remiksu zwraca uwagę Lev Manovich: „remiks stopniowo wyłonił się jako dominująca estetyka ery globalizacji, wpływał na to wszystko i wszystko przekształcał, od muzyki i kina do jedzenia i mody” (MANOVICH, 2013, s. 267). Nie chodzi więc jedynie o nawiązanie do długiej tradycji stosowania techniki *cut&paste*, która sięga na gruncie sztuki co najmniej 1912 roku, a raczej o praktykę cytowania i aluzyjnego nawiązywania do innych tekstów kultury. Remiksując, w jakimś sensie „przepisujemy”, nagrywamy raz jeszcze to, co nas poruszyło, ale również podkreślamy to, co w oryginale nie wybrzmiało dość głośno czy wyraźnie.

Propozycja Gunkela idzie dalej niż słynny *Remiks* Lessiga – zagadnieniem staje się nie wpływ remiksu na kulturę, ale remiksowanie samo w sobie. Czym jest i jaka jest jego funkcja? Skąd się wzięło remiksowanie i dlaczego jest tak, a nie inaczej postrzegane we współczesnej kulturze? To tylko niektóre pytania, na jakie Gunkel stara się udzielić odpowiedzi w swojej próbie stworzenia fenomenologii remiksu.

No dobrze, ale czym w ogóle jest remiks? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, należy zacząć od samego terminu używanego na określenie tej konkretnej praktyki. Problem jednak w tym, że remiks, wyrastający z samplingu, funkcjonuje we współczesnej kulturze pod kilkoma pojęciami o niemal identycznym znaczeniu – zaczynając od wspomnianego już kolażu i samplowania, a na bootlegach i mash-upach kończąc. Co więcej, choć terminy te w większości przypadków stosowane były w dziedzinie sztuki (kolaż) i muzyki (bootleg, remiks, mash-up), coraz częściej i śmieiej przechodzą na przykład do literatury, w której od pewnego czasu mówi się już o „literackich mash-upach” w postaci powieści takich jak *Duma i uprzedzenie* i *zombie* Jane Austen i Setha Grahame’a-Smitha czy *Android Karenina* Bena H. Wintersa i Lwa Tołstoja.

1 Jeżeli nie podano inaczej, cytaty z języka angielskiego w tłumaczeniu autora artykułu.

Dla Gunkela wszystkie te pojęcia są istotne w perspektywie znaczenia remiksu i do pewnego stopnia naświetlają, czym remiks jest. Dla przykładu etymologia kolażu wskazuje na coś zakazanego – związek dwóch tekstów kultury. Dodatkowo termin ten często używany jest jako słowo-wytrych służące nazywaniu rozmaitych praktyk – na przykład Douglas Kellner w 2000 roku określa rap „jako collage miejskich dźwięków, łączący sample radiowe, telewizyjne i te zaczerpnięte z nagrań popowych” (KELLNER, 2000, s. 177). Z kolei samplowanie to rodzaj cytowania/aluzji; samplowanie nie byłoby możliwe bez użycia odpowiedniej technologii rejestrowania muzyki, ale przede wszystkim akcentuje praktykę cięcia, wycinania i przywoływania/zapożyczania. To między innymi dlatego, cytowany przez Gunkela, Eduardo Navas zwraca uwagę na fakt, że to właśnie samplowanie w ogóle pozwoliło na remiksowanie. Z tego względu termin „samplowanie” najczęściej pojawia się w debatach o prawie autorskim. Natomiast gdy Gunkel pisze o bootlegu, podkreśla, że początkowo termin ten związany był z przemytem i kontrabandą, dopiero później zaczął być używany na określenie nieautoryzowanych i nieoficjalnych nagrań, w tym nielegalnych remiksów (tylko w Zjednoczonym Królestwie). Nazwa ta używana jest także na określenie drugiego, nielegalnego rynku nagrań, muzycznej szarej strefy. W końcu mash-up. Słowo wywodzące się z jamajskiego slangu i oznaczające niszczenie (ang. *to destroy*). Wbrew naszym wyobrażeniom określenie „mash-up” wykorzystywane było już do opisu zjawisk (nie tylko) w muzyce przed erą cyfrową – głównie do nazwania łączenia dwóch lub więcej źródeł w innowacyjny sposób. Dziś również funkcjonuje zarówno w literaturze, jak i w aplikacjach webowych.

Pozostał jeszcze remiks. Jak sama nazwa wskazuje, odsyła on do „ponownego miksovania” nagranych śladów, a więc kolejnej wersji piosenki z oryginalnymi ścieżkami wokalnymi i instrumentalnymi w nowym opracowaniu. Choć praktyka jako taka stosowana była przez producentów i wytwórnie płytowe od początku istnienia rynku nagrań, Gunkel za Liamem McGranahanem zauważa, że w obecnym rozumieniu tego słowa korzeni remiksu należy upatrywać na Jamajce i w nagraniach takich artystów, jak Lee „Scratch” Perry, King Tubby czy Prince Far I. Jako pojęcie używane w muzyce remiks stał się popularny w latach osiemdziesiątych. Z czasem jednak zaczął oznaczać inne rzeczy: rozszerzoną/zmienioną wersję piosenki, później mash-up i w końcu praktykę łączenia dowolnych tekstów kultury (literatury, filmu, serialu itd.). Obecnie – a co najmniej od końca XX wieku – remiks przeniknął już właściwie na wszystkie pola naszej kulturowej aktywności. Jak wyjaśniają Michele Knobel i Colin Lankshear: „idea remiksu, czyli wykorzystanie istniejącego kulturowego zasobu i następnie jego przetwarzanie, w tym momen-

cie wykracza daleko poza korzenie remiksu, które odnaleźć można w świecie produkcji muzycznej. Tak naprawdę możliwości, jakie daje cyfrowa technologia i portale oraz aplikacje społecznościowe, każą przypuszczać, że koncept remiksu pozwala nam zrozumieć, czym jest współczesna kultura” (JACOBSON, 2010, s. 27).

DJ Platon vs MC Derrida

Jak wspominałem na początku, Gunkela interesuje coś, co on sam nazywa remiksologią – a więc sposoby konceptualizowania i opisywania remiksu oraz rozmawiania o remiksie. Autor zadaje przy tym pytania natury epistemologicznej. W jaki sposób identyfikujemy remiks, dlaczego stwierdzamy, że coś jest remiksem? W jaki sposób identyfikujemy remiks, dlaczego stwierdzamy, że coś jest remiksem? W jaki sposób procesy logiczne mediują w naszym rozumieniu remiksu? To ważne pytania, bo status ontologiczny remiksu jest skomplikowany: jest on wszak oryginałem powstałym z kopii nagrań, a przy tym hybrydą, zderzeniem gatunków – czymś, co nie powinno się zdarzyć, ale jednak się zdarzyło. Gunkel, nawiązując do pism Jeana Baudrillarda, widzi w remiksie symulakrum: symulację nagrania, które nigdy nie miało miejsca, hiperrealność bez oryginału.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że *Of Remixology* to – w przeciwieństwie do wszystkich dotychczasowych opracowań remiksu – książka w głównej mierze filozoficzna i teoretyczna, która najwięcej zawdzięcza dekonstrukcji w ujęciu Jacques’a Derridy. Celem Gunkela jest w gruncie rzeczy dekonstrukcja sposobu pisania i myślenia o remiksowaniu. A ten sposób nie zmienia się od lat. Z jednej strony remiks przedstawiany jest jako zagrożenie dla integralności dzieła i praw twórcy – i to mimo tego, że (jak zauważa Ewa Rewers w *Obscenicznej kulturze cytatów* – REWERS, 2004) kultura XX i XXI wieku konsekwentnie podawała w wątpliwość takie kategorie, jak integralność dzieła czy autorstwo. Z drugiej strony mamy zwolenników tej praktyki, których zdaniem przedstawia ona przede wszystkim kreatywne, czasami wyrotowe działanie na istniejących już utworach czy tekstach kultury. W opinii Gunkela błędem zarówno przeciwników, jak i zwolenników tych praktyk jest opieranie się na przestarzałej, modernistycznej aksjologii i rozpatrywanie remiksu w kategoriach oryginalności i innowacyjności. Celem *Of Remixology* jest wyjście poza binarne opozycje oryginalności i wtórności, a rolę pomocnika w tym zadaniu odgrywa wspomniana już dekonstrukcja Derridy.

Gunkel, podobnie jak twórca *O gramatologii* (zbieżność tytułów książek nieprzypadkowa), zaczyna swój namysł nad remiksowaniem od nawiązania do *Fajdrosa* Platona, widzi w tym dziele tekst o wyższości oryginału nad kopią, innowacyjności nad wtórnością, ale również filozoficzną debatę o bootlegu, w której dokonuje się krytyka pisma jako wybrakowanej kopii mowy w perspektywie

zagadnienia *techné* pisania. *Techne*, pojęcie, które pojawia się w tekście Platona na oznaczenie pisma, jest używane zarówno na określenie sztuki/rzemiosła, jak i technologii. Walter Ong w *Oralności i piśmienności* zwraca uwagę na fakt, że pismo jest obcą technologią wymagającą zewnętrznych narzędzi. Pisanie stanowi fundament każdej nowej technologii medialnej: fotografii jako pisania światłem, telegrafii jako pisania na odległość czy fonografii jako pisania dźwiękiem. Pismo jest więc w pierwszej kolejności medium ochrony tego, co ulotne – dokumentowania, rejestrowania i nagrywania (s. 39–44). Autor *Of Remixology* zauważa, że w muzyce mamy dzisiaj do czynienia z kolejną odsłoną sporu znanego z *Fajdrośa*, a dotyczącego wyższości mowy (jako czegoś żywego i obecnego) nad pismem (jako czymś martwym i nieobecnym). Dokładnie te same argumenty padają, gdy dyskusja dotyczy relacji pomiędzy muzyką na żywo i jej nagraniem. Ta pierwsza jest postrzegana jako właściwa i prawdziwa forma muzyki, podczas gdy jej zarejestrowana wersja pozostaje jedynie cieniem tego, z czym mamy do czynienia w trakcie koncertu. Co jednak zrobić z remiksami, które nierzadko przywracają do życia zapomniane i martwe dla pamięci słuchaczy oryginały? To już w *Fajdrośie* ustanowiono ramy myślenia o nagraniu – tym, co zarejestrowane, zapisane za pośrednictwem jakiegoś medium; ramy te nakazują postrzegać nagranie jako wtórny zapis jednostkowego wydarzenia, wartościują pozytywnie oryginał, a negatywnie – kopię.

Według Gunkela, niezbędne jest odejście od dotychczasowego myślenia o remiksie w kategoriach oryginału i kopii, innowacyjności i wtórności oraz autorstwa i plagiatu – szczególnie że w ostatnich latach dyskusja sprowadzona została (między innymi dzięki książce Lessiga) przede wszystkim do tego ostatniego zagadnienia. Zarówno w debacie między zwolennikami copyright (postulującymi zaostreżenie praw autorskich) i copyleft (domagającymi się całkowicie wolnego dostępu do kultury i zniesienia lub mocnego ograniczenia zakresu prawa autorskiego), jak i próbie rozstrzygnięcia statusu remiksu, Gunkel – jako uczeń Derridy – postuluje trzecią drogę. Idąc (o ironio) za sugestią Sokratesa, którą ten wygłasza na stronach *Fajdrośa*, autor *Of Remixology* proponuje spojrzeć na remiks jako na przearanżowanie istniejących elementów/dzieł, co niekoniecznie musi oznaczać twórczość innowacyjną i oryginalną, ale z pewnością oznacza konstrukt niedający się sprowadzić po prostu do kopii czy plagiatu. W dodatku remiks okazuje się niezwykle skutecznym narzędziem krytycznym.

Derriżek, czyli potencjał krytyczny remiksu i mash-upu

Gunkel akcentuje przede wszystkim potencjał remiksu w obszarze przewartościowywania dotychczasowych opozycji oryginał – kopia, innowacja – wtórność, autorstwo – plagiat. Na remiks nie musimy patrzeć jako na bezwartościową i odtwórczą kopię – Gunkel propo-

nuje spojrzeć na remiks i mash-up jako na dekonstrukcję, strategię podważania sensów oryginalnego dzieła. Jak zauważa DJ Spooky: „O to właśnie chodzi w remiksowaniu: o tworzenie ciągłych wtrąceń w rozmaite teksty, by produkować przestrzenie reprezentacji, w których wszystkie relacje pomiędzy oryginałem i kopią zostają podane w wątpliwość” (MILLER, 2004, s. 33).

Dobry remiks jest dla Gunkela symulacją i powtórzeniem. Nie jest ani kopią, ani oryginałem – raczej bluźnierstwem, dążeniem do zwania w obrębie istniejących konfiguracji kulturowych. Istotny oczywiście staje się potencjał rewolucyjny remiksu – fakt, że kultura remiksu, o której pisał Lessig, „mash-up culture”, jak nazywa ją Stefan Sonvilla-Weiss (s. 25), pozwala na przejęcie środków produkcji w przemyśle kulturowym oraz ominięcie dotychczasowych dróg kontrolowanej dystrybucji. Z kolei Aram Sinnreich mówi wręcz o „kulturze konfigurowania”, a określenie to ma oddać technologiczne i społeczne aspekty tego nowego paradygmatu kulturowego (s. 24). Można mówić nawet o swoistej rewolucji kopernikańskiej na gruncie muzyki. Jednak nie o taką rewolucję chodzi – Gunkela, podobnie jak Derridę, interesuje jedynie rewolucja, która pozwoli na wyjście poza dotychczasowe ramy (platońskiego) binarnego myślenia.

Pierwszym z punktów zwrotnych *Of Remixology* jest brazylijska *tecno berga* (‘tanie techno’, ang. *cheesy techno*). Gunkel określa ją jako celebrowanie taniochy i wtórności, muzykę tworzoną przez DJ-ów, którzy absolutnie nie aspirują do oryginalności – wręcz przeciwnie. Już sam termin wydaje się dekonstrukcją – jawnie obwieszcza światu, że twórcy taniego techno nie chcą być kojarzeni z „dobrym smakiem”, innowacyjnością i atrakcyjnością. Drugim jest dostrzeżenie w remiksie muzycznej „strategii zwania”, o której w swoich książkach pisze Slavoj Žižek (s. 158–159), a więc o celowe zderzanie odległych od siebie tekstów kultury w celu podminowania kategorii estetycznych, ontologicznych i historycznych. W tym ujęciu remiks (a szczególnie mash-up) byłby strategią podważania sensu, nagłą interwencją w płynnie działające schematy kulturowe. Gunkel za Žižkiem widzi w remiksie potencjał narzędzia do otwarcia „szczyliny paralaksy” – zestawiania z sobą dwóch, całkowicie niepasujących do siebie punktów widzenia, co pozwala na dostrzeżenie tego, co normalnie nigdy w takiej formie by się nie spotkało (s. 160–161). Dobrym tego przykładem jest chociażby słynny *The Grey Album* Danger Mouse’a, stanowiący mash-up tzw. *Białego albumu* The Beatles (Danger Mouse czerpie z niego w warstwie instrumentalnej) i *The Black Album* Jaya Z (tu tkwi źródło warstwy wokalne *The Grey Album*), a przez to zderzenie dwóch separowanych od siebie kultur i światów – anglosaskiej kultury białych i kultury afroamerykańskiej.

Tym sposobem remiksy i mash-upy funkcjonują jako zwania w układzie współczesnej kultury, zaburzają płynny przepływ głów-

nego nurtu i podważają powszechne przekonania. W pewien sposób przymuszają do zmiany perspektywy. Remiks w tym ujęciu byłby nieautoryzowanym użyciem i pogwałceniem oryginału, ale w celu wydobycia na powierzchnię tego, co zostało przemilczane w oryginalnym, i konfrontacji z tym. Dlatego – według Gunkela – remiks ujawnia historyczność i naturalność znaczenia. Remiks to „gwałtowne pojawienie się” nowego konceptu, który przekracza ograniczenia istniejącego konceptualnego porządku.

Wątpliwości?

Podstawowe pytanie, jakie nasuwa się po zakończeniu lektury książki Gunkela, to: czy możemy utożsamić z sobą remiksowanie i tworzenie mash-upów? Jak zauważa Mark RONSON (20014) w swoim wykładzie *Jak samplowanie zmieniło muzykę* w ramach TEDxTalks, samplujemy i miksujemy, by stać się częścią czyjejś historii i narracji – twórczo odpowiedzieć na dany tekst kultury z naszej perspektywy i dodać coś od siebie do oryginału. Mash-upy mają jednak odmienne zadanie – są nierozstrzygalnikami, a ich celem jest wywołanie konfliktu, starcia nieprzystających do siebie perspektyw, a tym samym podkopanie fundamentów naszego myślenia. Książka Gunkela to niewątpliwie fascynująca lektura, która każe spojrzeć na remiks i mash-up z nieco innej perspektywy niż ta, z której korzystaliśmy do tej pory.

Bibliografia

- BARTHES Roland, 2006: *Śmierć autora*. Przeł. Michał Paweł MARKOWSKI. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. Anna BURZYŃSKA, Michał Paweł MARKOWSKI. Kraków: Znak.
- GIBSON William, 2005: *God's Little Toys: Confessions of a Cut and Paste Artist*. „Wired”, vol. 13 (7).
- JACOBSON Erik, 2010: *Chapter 2: Music Remix in the Classroom*. In: *DIY Media: Creating, Sharing and Learning with New Technologies. (New Literacies and Digital Epistemologies)*. Eds. Michael KNOBEL, Colin LANKSHEAR. New York: Peter Lang.
- KELLNER Douglas, 2000: *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. New York: Routledge.
- LESSIG Lawrence, 2009: *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*. Przeł. Rafał PRÓCHNIAK. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- MANOVICH Lev, 2013: *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury.
- MILLER Paul D., 2004: *Rhythm Science*. Cambridge: Mediawork/MIT Press.
- REWERS Ewa, 2004: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór. W: Dwudziestowieczność*. Red. Mieczysław DĄBROWSKI, Tomasz WÓJCIK. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

RONSON Mark, 2014: *Jak samplowanie zmieniło muzykę*. Tłum. A. Konstancja WISZNIEWSKA. Przejrzał Krystian APARTA. TED. [https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music?language=pl&ct=t\(Newsletter-09.2016\)](https://www.ted.com/talks/mark_ronson_how_sampling_transformed_music?language=pl&ct=t(Newsletter-09.2016)) [dostęp: 7.05.2018].

Mikołaj Marcela

A New Remixed World

[re: D.J. Gunkel: *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*]

Summary: According to many researchers and theoreticians mentioned by Davis J. Gunkel we live today in digital culture of "mash-up", which is at the same time configurable convergence culture. Therefore in the contemporary world the concept of remix enjoys such great popularity. It is in sampling and remixing that "the cultural logic of networked global capitalism" should be sought. However, the mentioned terms occur mainly in the disputes over copyright laws and freedom of the access to culture. For Gunkel this aspect is not a key one. In *Of Remixology* he suggests a departure from the current way of thinking about remix in terms of an original and a copy, innovation and derivation, authorship and plagiarism. Instead, Gunkel proposes the third way of thinking, where his companions become such theoreticians as Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean Baudrillard and Slavoj Žižek.

Keywords: remix, sampling, mash-up, deconstruction, copyright rights

Mikołaj Marcela

Nouveau monde remixé

[réf. : D.J. Gunkel: *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*]

Résumé : Selon de nombreux chercheurs et théoriciens énumérés par David J. Gunkel, nous vivons aujourd'hui dans la culture digitale de mash-up qui est également une culture configurable de la convergence. Ainsi, la notion du remix fait une si grande carrière dans le monde contemporain. C'est dans l'échantillonnage et le remix où il faut repérer « la logique culturelle du capitalisme globale du réseau ». Cependant ces notions apparaissent dans les polémiques sur les droits de l'auteur et la liberté d'accès à la culture. Pour Gunkel cet aspect de l'échantillonnage n'est pas primordial. *Of Remixology* propose un abandon de la conception actuelle sur le remix dans les catégories de l'original et de la copie, de l'innovation et de la nature secondaire, de la création et du plagiat. Une troisième voie de la pensée proposée par Gunkel est proche des théories de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean Baudrillard et Slavoj Žižek.

Mots clés : remix, échantillonnage, mash-up, déconstruction, droit de l'auteur